Patrizia Fusella

Strutture del discorso narrativo di Ian Fleming

Estratto da **Annali** (1973, 2). Istituto Orientale di Napoli

STRUTTURE DEL DISCORSO NARRATIVO DI IAN FLEMING

Ian Lancaster Fleming ha creato uno dei più noti eroi della cultura di massa: James Bond, protagonista di ben undici romanzi e cinque racconti, pubblicati in soli dodici anni (1953-1965). La sua prima apparizione nel romanzo *Casino Royal* fu un vero successo (mezzo milione di copie vendute) e da un tale esordio non poteva non derivare, grazie anche alla stampa di un nuovo romanzo all'anno e alle versioni cinematografiche di sei di essi, una grande popolarità.

L'industria culturale, col suo sistema di iterazioni tra un canale e l'altro, ha creato il « fenomeno Bond »: dalla stampa dei romanzi si è passati ai film; i film hanno lanciato le musiche e, meglio ancora, il protagonista e le sue partner; di questi si è interessata la stampa; la pubblicità, infine, ha saputo sfruttare ogni cosa per vendere alcuni prodotti. Bond è stato sfruttato al massimo e in cambio è diventato più popolare, più famoso, più noto.

L'industria culturale ha potuto sfruttare i romanzi di Fleming ed il suo eroe, e la ragione di tale successo risiede nello stile narrativo dell'autore. I suoi romanzi, infatti, presentano da un lato caratteri comuni ai romanzi d'azione, nella cui categoria essi rientrano, dall'altro caratteristiche proprie, e si possono far rientrare i primi sotto la denominazione « aspetto dei meccanismi » e le seconde sotto la denominazione « aspetto tipologico ».

Tra i primi rientra lo schema che governa tutti i romanzi di azione, che consiste nel provocare una tensione nel lettore per risolverla con il lieto fine e con la spiegazione

finale. È chiaro, quindi, che in questo schema ciò che conta è il montaggio narrativo, il modo di articolare questa tensione, la successione degli eventi che devono creare un apice di curiosità per poi soddisfarla. Accade, così, che tutta la costruzione dell'intreccio viene viziata da un certo ibridismo e da una certa sommarietà, che sono essenziali per poter dare lo shock o la spiegazione finale, si tratta di « un'astrazione logica che isola e depura alcuni scelti elementi di realtà per articolarli nella macchina narrativa in vista dell'effetto finale »[1].

Questa caratteristica, che, non a caso, si è considerata tra i meccanismi, non è presente solo nei romanzi di azione ma in tutte le opere più rappresentative della cultura di massa; è, infatti, ad essa che U. Eco si riferisce quando differenzia le opere « aperte » dalle opere « chiuse ». Secondo la terminologia usata da questo critico, l'industria culturale produce un buon numero di opere chiuse che si ripiegano su se stesse, che rispondono ai bisogni di comprensione e di completezza del destinatario; opere che, diversamente da quelle aperte, hanno ridotti margini di ambiguità. Nelle opere aperte si deve rintracciare un sistema, l'« idioletto »[2] dell'autore, in modo da interpretare e capire il messaggio che viene trasmesso; nelle opere chiuse, al contrario, si ritrova uno schema e per questo il messaggio viene ricevuto senza sforzi. Questa differenza si ritrova anche rispetto alla forma: nel primo caso si tratta di un messaggio estetico, che non rispetta il sistema di attese del destinatario, nel secondo di un messaggio referenziale moderatamente ridondante, che riduce il più possibile ogni ambiguità e perciò non incoraggia il contributo personale del destinatario.

Nella caratteristica della schematicità, rientra anche la strutturazione dell'eroe di queste opere. Il protagonista dei romanzi più popolari della cultura industriale, è solitamente

[1] S. Solmi, « Divagazioni sulla *science-fiction*, l'*utopia* e il *tempo* », in *Nuovi Argomenti*, Nov.-Dic., 1953, pag. 10.

[2] U. Eco, in *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, a pag. 68 definisce l'« idioletto » come « il codice privato e individuale di un solo parlante ».

strutturato solo fino al livello dei comportamenti e degli atteggiamenti. Il nostro James Bond, inoltre, ha tante virtù e qualità da riuscire sempre vincitore e, poiché egli rappresenta il « bene », alla fine di ciascun romanzo si assiste alla vittoria del « bene » sul « male ».

Lo « aspetto tipologico » comprende tutte le caratteristiche di Fleming e in particolare la tecnica che rende Bond verosimile e plausibile facilitandone l'identificazione da parte del lettore, e la mancanza di una realtà socio-storico-culturale contrapposta a una sovrabbondanza di piccoli dettagli.

K. Amis nel suo *The James Bond Dossier* raccoglie tutte le informazioni riguardanti Bond: fisico, vestiario, vizî, hobbies, capacità fisiche e mentali, carattere, famiglia, donne ecc. e, del resto, la popolarità dell'agente 007 è così vasta da rendere inutile un suo ritratto. È utile, invece, dire che tutte le capacità e abilità del nostro eroe non sono mai state elencate da Fleming; esse ricorrono qua e là, per inciso, per giustificare i successi che egli riporta, non si tratta di capacità innate ma dovute a lunghi esercizi e molta applicazione e, perciò, il lettore si trova di fronte a un uomo dalle possibilità eccezionali ma non se ne rende conto. Amis mette in risalto quest'aspetto della narrativa di Fleming tendente a rassicurare ciascun lettore che, nelle condizioni e con le possibilità di Bond, potrebbe essere così come è lui. Gli stessi errori che Bond commette tranquillizzano il destinatario da questo punto di vista e sono nello stesso tempo errori che, date le circostanze non si possono evitare, di modo che, l'eroe conserva la nostra stima. Inoltre, Bond rappresenta tutto ciò che l'uomo di oggi, sollecitato dalla ideologia consumistica, vorrebbe essere e vorrebbe poter fare: è quindi la somma delle aspirazioni collettive ed in questo senso, un archetipo.

Si è detto « uomo sollecitato dall'ideologia consumistica » e questo sembra il punto importante della situazione, perché James Bond è un modello di vita pratica puramente esteriore; il lettore si identifica, ma in questo processo egli proietta solo la parte più superficiale della propria perso-

nalità. Al lettore piacerà pensare di frequentare gli stessi ambienti in cui si muove Bond, di essere parimenti abile al gioco, di avere le stesse donne, ma la identificazione avviene solo « a » e « per » questi livelli; il lettore non comprende Bond in termini di intelligenza, è solo portato a simpatizzare col suo comportamento; non è chiamato a giudicarlo e discuterlo.

Tutto ciò è possibile perché la stessa realtà in cui Bond si muove non è caratterizzata quale realtà storico-socioculturale. Vale a dire che se è vero che i romanzi di Fleming nascono all'epoca della guerra fredda, e che, quindi, un sostrato della realtà di quel periodo è presente, è pur vero che essa è solo presente come motivazione e non come connotato significativo; l'autore non vuole richiamare l'attenzione su quella realtà, essa gli serve solo come sfondo nel quale immergere il suo eroe e le sue avventure: realtà ed eroe non sono uniti da una relazione necessaria, tutto ciò che il lettore capisce è che la parte per la quale Bond si batte è il « bene » e il « giusto ». E, infatti, nei romanzi di Fleming si rintraccia l'esistenza di un messaggio pedagogico, a livello di pedagogia infantile, e cioè, come si è detto, del trionfo del bene sul male, del giusto sull'ingiusto, del buono sul cattivo. In queste contrapposizioni i valori positivi non sono tali in assoluto, ma proprio perché giustapposti a quelli negativi. Bond è buono, dalla sua parte vi sono il giusto ed il bene, ma tutto ciò si autodefinisce dalla lotta contro tutto ciò che è cattivo, ingiusto, male. È chiaro che, in questa prospettiva, la mancanza di una realtà socio-storico-culturale ben delineata e necessariamente connessa con l'eroe, nel senso che l'una vale a completare la comprensione dell'altro e viceversa, nulla toglie alla ricezione del semplice messaggio anzi, forse, la facilita.

E va detto che, inoltre, pur mancando il contesto socio-storico-culturale, non si ha l'impressione di essere di fronte a romanzi completamente vuoti e esenti da problematica, non si ha l'impressione di ricevere un messaggio così semplice, perché Fleming immette qua e là una certa problematica, una certa filosofia che rendono reale ed odierna l'eterna e mitica lotta tra bene e male. C'è per esempio in

Casino Royal un famoso passo che mostra Bond in crisi dopo aver subito la peggiore tortura di tutta la sua carriera, pronto a dare le dimissioni, perché non vede più distintamente i confini tra « eroi » e « cattivi »; questo episodio è stato usato da molti critici per mostrare la presenza di una problematica morale nei libri di Fleming. Che tale problematica sia presente è innegabile, ma che, nell'economia del romanzo, si tratti di una breve parentesi è altrettanto innegabile; si tratta, ancora una volta, di uno sforzo per rendere Bond più vero e più plausibile, per permettere l'identificazione del lettore che, viceversa, si renderebbe conto di essere di fronte ad un superuomo, troppo lontano dalla sua realtà. Per poter parlare di una problematica morale in Fleming, essa non dovrebbe concretizzarsi in una parentesi, ma dovrebbe essere diffusa in tutto il romanzo, dovrebbe essere un aspetto di quella realtà socio-storico-culturale mancante.

Tale mancanza viene sostituita dall'autore con una sovrabbondanza di piccoli dettagli che servono a dare al lettore l'impressione della realtà. In effetti si tratta di un espediente vecchio quanto il romanzo tradizionale, se si pensa al De Foe che, per far credere alle cose più improbabili, fa uso di una profonda osservazione dei particolari, e Fleming appare molto esperto in questo campo. Egli si dilunga nella descrizione minuziosa di cose e fatti che solo apparentemente sono secondari e che, al contrario hanno il grave compito di sostituire la realtà. Quasi in ogni libro, per esempio, si ritrova la descrizione di un avvenimento ludico e sportivo del quale non viene tralasciato nulla e, senza arrivare a questi avvenimenti, ai quali di solito viene dedicato un intero capitolo, basta pensare alla serie di particolari e dettagli che Fleming sottopone all'attenzione del lettore, per rendersi conto di quanta parte essa gioca nella narrativa di questo autore. K. Amis denomina questo espediente letterario « the Fleming Effect » e lo definisce così: « the imaginative use of information, whereby the pervading fantastic nature of Bond's world, as well as the temporary, local fantastic elements in the story, are bolted down to some sort of reality, or at least counterbalanced. In

addition, it provides motives and explanations for action, and the information itself is valuable, not simply as information, but in the relish and physical quality it lends to the narrative »[3].

I racconti di Fleming, appartenendo per queste caratteristiche ai prodotti della cultura industriale, sono più semplici da analizzare strutturalmente rispetto all'opera di un autore che vi immette la propria realtà con maggiore autonomia e problematicità. La mancanza di una realtà socio-storico-culturale, in particolare, fa sì che una analisi strutturale applicata a un racconto di Fleming, possa essere accettata anche da quei critici, i quali accusano lo strutturalismo di non riuscire a addivenire ad una reale conoscenza dell'oggetto artistico poiché sacrificano quegli elementi che non si riesce a immettere nella struttura rintracciata giudicandoli come un inserto immesso dall'esterno con un certo sforzo.

L'analisi strutturale applicata al racconto ha come fine il rilevamento della struttura del racconto stesso e, per giungere a tanto, è giusto che essa attinga laddove lo strutturalismo ha compiuto le conquiste più significative e ha raggiunto dei traguardi, cioè alla linguistica. Lo strutturalismo linguistico vecchio di una cinquantina d'anni è, perciò, di valido aiuto quale disciplina in cui rinvenire i principi di carattere generale ai quali informare una ricerca della struttura del racconto.

Le dicotomie: langue-parole, sincronia-diacronia, significato-significante che F. De Saussure postulò e definì, costituiscono i punti cardinali delle analisi strutturali, o almeno sono alla base degli studi di quanti hanno contribuito a fornire i principi fondamentali dello strutturalismo. Tali termini rientrano, ormai, nel patrimonio linguistico dello strutturalismo ed è superfluo soffermarsi ad illustrarli, ma è comunque doveroso e necessario sottolineare questo debito nei confronti della linguistica, special-

[3] K. AMIS, *The James Bond Dossier*, London, J. Cape Ltd., 1965, p. 111.

mente per quanto riguarda l'impostazione metodologica che ispira le ricerche della struttura. Se si pensa che nel 1943 Hjemmslev scriveva: « sembrerebbe una tesi di validità generale che per ogni processo c'è un corrispondente sistema in base al quale il processo può essere analizzato e descritto, con un numero limitato di premesse. Si deve assumere che ogni processo può essere analizzato in un numero limitato di premesse che ricorrono costantemente in varie combinazioni. Quindi, in base a questa analisi, dovrebbe essere possibile ordinare questi elementi in classi, secondo le loro possibilità di combinazione. E dovrebbe essere inoltre possibile costruire un calcolo generale ed esauriente delle combinazioni possibili. Una storia così costruita si innalzerebbe dal livello di mera descrizione primitiva a quello di una scienza sistematica, esatta e generalizzante, nella cui teoria tutti gli eventi (possibili combinazioni di elementi) sono previsti e le condizioni della loro realizzazione stabilite »[4], ci si rende conto di come egli abbia intravisto ed in effetti anticipato i principi che ispirano oggi il metodo strutturale: delimitazione del campo di studio, individuazione degli elementi pertinenti alla ricerca, studio delle relazioni intercorrenti tra gli elementi, determinazione delle regole di trasformazione, conseguente costruzione della struttura.

Naturalmente da questi principi generali sono venute fuori varie interpretazioni dello strutturalismo, tanto che darne oggi una definizione o farne una descrizione risulta quanto mai difficile ed impervio. Il solo modo di dare una visione esatta dello strutturalismo è compiere un'analisi strutturale o elaborare un modello ipotetico di descrizione. Infatti, si è visto proprio recentemente che in un libro intitolato *Che cos'è lo strutturalismo* l'autore della prefazione è costretto a chiarire tale titolo dicendo che « piuttosto che partire da una definizione a priori del metodo da definirsi come strutturale, per poi giungere al suo inizio d'applicazione in questo o quel campo, ciascuno è partito dalla sua disciplina di studio per esaminare, senza precon-

---

[4] La citazione è tratta da A. De Lillo, *L'analisi del contenuto*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 148-9.

cetto se e in che cosa era mutata e in che cosa questo mutamento faceva comparire un'entità da doversi chiamare strutturalismo. Riuniti per scrivere *Che cosa è lo strutturalismo?*, ciò che oggi pubblichiamo, potrebbe meglio intitolarsi *Attorno a recenti modificazioni del sapere e a ciò che le unifica in quanto strutturaliste* »[5].

Oggi non esiste un solo strutturalismo, ma già se ne possono distinguere alcune correnti (strutturalismo metodologico, ontologico, genetico) ed il termine « struttura » ha avuto una tale presa sugli scrittori e sui lettori da ricorrere a proposito e a sproposito e da essere oggetto di accese polemiche che solo in parte hanno contributo a chiarire e a delineare il concetto di Strutturalismo.

Si è detto all'inizio di questo discorso, che « l'analisi strutturale applicata al racconto ha come fine il rilevamento della struttura del racconto stesso » ed è perciò necessario dare almeno una definizione del termine struttura. R. Barthes nei suoi *Saggi critici* parla di un « simulacro dell'oggetto » vale a dire che, compiuta una analisi strutturale il risultato è l'apparizione di un « quid » che precedentemente restava invisibile, inintelligibile; questo quid è l'organizzazione degli elementi che compongono l'opera, il loro ubbidire a leggi, l'ordine che li regola.

L'organizzazione dell'opera di un autore come Ian Fleming viene rintracciata, come già si è detto, senza grandi sforzi e difficoltà.

Umberto Eco in un suo articolo apparso in *Il caso bond* ha ricercato le strutture narrative di questo autore considerando la sua intera opera[6]; in questa sede, invece, si esaminerà solo una delle sue avventure, meglio delle sue brevi avventure trattandosi di un racconto anzicché di un romanzo. Tale racconto il cui titolo è significativamente

[5] AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano, I.L.I., 1971, p. 2.

[6] U. Eco, nel suo articolo « Le Strutture narrative in Ian Fleming », in *Il caso bond*, a cura di O. Del Buono e U. Eco, Milano, Bompiani, 1965, a p. 78 « elabora una tabella descrittiva della narrativa di Ian Fleming... a tre livelli: 1) l'opposizione dei caratteri e dei valori, 2) la situazione di gioco e l'intreccio come partita, 3) la tecnica letteraria ».

« *Risico* », si presenta anche leggermente diverso rispetto al resto della narrativa di questo autore presentando una caratteristica che nella analisi che segue ricorrerà spesso sotto la voce « Livello dell'essere e livello dell'apparire ». Si tratta della possibilità di un personaggio di apparire alla percezione di un altro personaggio « buono » laddove è un « antagonista » e viceversa [7].

L'analisi è divisa in tre momenti e vengono individuati tre livelli di descrizione: 1) livello delle funzioni, 2) livello delle azioni e 3) livello della narrazione; gli autori cui maggiormente essa si ispira sono: R. Barthes, W. Propp e T. Todorov.

1) *Il livello delle funzioni.*

A questo livello vengono studiate le unità funzionali; il discorso poggerà sull'esame di quelle che R. Barthes nell'introduzione a *L'Analisi strutturale del racconto*, definisce « funzioni distribuzionali-cardinali ». Va detto, però, in via generale che nel racconto in esame sono presenti tutti i tipi di funzioni previsti da Barthes [8] e che Fleming fa largo uso di quelle denominate « indizi ».

[7] Questa caratteristica, però non è altro che uno dei tanti espedienti che conferiscono suspense alla storia e che tengono il lettore all'oscuro degli elementi che potrebbero fargli trovare la chiave di quanto legge e, rientrando nella grande caratteristica della « schematicità » di cui si è parlato, conferisce al massimo novità alla forma di Fleming, ma non intacca la possibilità di quest'analisi di essere valida per tutta la produzione dell'autore in esame.

[8] Egli ripartisce le unità funzionali in due classi di funzioni: a) distribuzionali, che hanno come correlati elementi dello stesso livello, b) integrative, che hanno come correlati elementi dei due restanti livelli di descrizione (azioni dei personaggi e narrazione). Sono distribuzionali: le funzioni cardinali o nuclei e le catalisi; dalla individuazione di tutte le funzioni cardinali si ha la trama del racconto, i cui spazi vuoti (tra una funzione cardinale e l'altra) sono colmati dalle catalisi. Sono integrative: gli indizi e gli informanti ed infatti essi servono a gettar luce su un sentimento, un personaggio, un'atmosfera, una filosofia; i primi con significati impliciti, i secondi immediatamente significanti.

Le funzioni cardinali, definite anche come i « momenti di rischio del racconto »[9] ne costituiscono la trama e, sia per provare ciò che per rendere più chiara la comprensione dell'analisi a questo e ai livelli superiori sarà fornito più oltre il riassunto del racconto. Queste funzioni saranno qui di seguito elencate secondo una numerazione progressiva che rispetta l'ordine di successione che esse presentano nell'intreccio[10] e per ciascuna di esse sarà fornito un nome e la spiegazione dell'evento cui essa si riferisce. Al contrario nel riassunto, che sarà diviso in piccole parti, mentre la sequenza rispetta il reale ordine cronologico della storia, la numerazione rinvia al precedente elenco delle funzioni[11].

Le funzioni cardinali di Risico sono

1) *Investigazione*: Bond incontra il «buono» (a livello dell'apparire)[12] per avere informazioni sull'eventuale antagonista.

2) *Incarico*: Bond riceve l'incarico da M di fare interrompere un traffico di droga in Inghilterra.

3) *Tranello*: Bond è oggetto di un primo scacco da colui che si rivelerà come l'antagonista (L. Ap.).

4) *Apparizione antagonista e donna*: il « buono » (L. Ap.) mostra a Bond l'antagonista (L. Ap.) e la donna.

5) *Tranello*: l'antagonista (L. Ap.) dà un secondo scacco a Bond.

---

[9] R. BARTHES, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1968, p. 20.

[10] Nell'accezione del termine data dai formalisti russi che la oppongono al termine « fabula »: questa « designa nella loro successione temporale effettiva gli avvenimenti che nello " intreccio " dell'opera sono invece organizzati secondo schemi costruttivi letterari propri dell'autore e della sua scuola », (Citaz. tratta da T. TODOROV, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 47).

[11] Così come fa Propp che nella sua *Morfologia della fiaba russa*, Torino, Einaudi, 1966 a p. 33 a proposito delle due prime funzioni da lui individuate, dice: « Nella favola di solito è menzionata prima l' " allontanamento " e poi il " divieto ", mentre in realtà la successione dei fatti è evidentemente quella contraria ».

[12] Da questo momento in poi abbreviceremo tale livello con la sigla L.Ap. e quello opposto con la sigla L.Es.

6) *Investigazione* Bond si incontra con la donna per avere informazioni sull'antagonista.

7) *Danneggiamento* l antagonista (L. Ap.) dà il terzo scacco a Bond facendolo prigioniero.

8) *Smascheramento* l'antagonista si rivela come « buono » a Bond e gli spiega che colui che egli ritiene « buono » è il vero antagonista.

9) *Lotta.* Bond, il « buono » (L. Es.) e i vicari di quest ultimo ingaggiano la lotta contro l'antagonista (L. Es.).

10) *Vittoria* Bond dà scacco al « cattivo » e lo uccide.

11) *Chiarimento* Bond riceve dal «buono» le ultime delucidazioni sulla situazione.

12) *Seduzione/Premio* Bond possederà la donna.

Ed ecco il riassunto

2 Bond riceve da M l'incarico di interrompere il traffico di stupefacenti che da qualche tempo affligge l Inghilterra. La squadra narcotici di Scotland Yard è riuscita a sapere che questo proviene dall Italia, ma non riesce a giungere a capo della situazione. Per il tramite della C I A. si sa che in Italia esiste uno pseudo Servizio Segreto, addetto al contrabbando di droga e falsificazioni il cui principale agente, Kristatos come paravento fa un po' di contrabbando.

1' Bond si deve incontrare con questi per raccogliere informazioni e distruggere l organizzazione Dall'incontro con Kristatos, Bond raccoglie alcune notizie. un gruppo ben nutrito di gangsters americani espulsi dagli Stati Uniti ha organizzato in contatto con complici in Oriente un traffico di droga Sono molto ben organizzati e pagano molto bene i loro uomini cosicché anche se si arriva ad essi, non si raggiunge il centro dell'organizzazione.

---

4 Il capo di questa associazione a delinquere è E Colombo proprietario del ristorante dove Bond e Kristatos si incontrano a Roma, e Bond può quindi vederlo, è seduto ad uno dei tavoli con una donna L Baum

3' Nel frattempo, durante l incontro tra Kristatos

e Bond, Colombo, aiutato dal maître e dai camerieri ha fatto accostare al tavolo di Bond una sedia in cui è inserito un registratore. Prima che Kristatos e Bond si salutino egli riesce a riavere la sedia e va nel suo ufficio ad ascoltare la registrazione.

5. Tornato in sala, dopo aver parlato alla ragazza, ha inizio una violenta scenata tra i due e la donna, lanciati alcuni improperi, lascia il ristorante. Bond le porge aiuto, la accompagna in albergo e, presentandosi come uno scrittore a caccia di notizie sulla droga per un suo libro, riesce ad avere un appuntamento a Venezia.

6. Qui però, dopo alcuni minuti di conversazione su una spiaggia deserta,

7. Bond è costretto a sfuggire a tre uomini sicari di Colombo. Sfugge ai tre ma viene fatto prigioniero da Colombo stesso ed altri suoi uomini travestiti da pescatori. Stordito da una botta vibratagli col calcio di una rivoltella dietro la nuca, egli si risveglierà su una piccola imbarcazione.

8: Ed ecco il capovolgimento della situazione. Colombo si dichiara contrabbandiere ma non trafficante di droga. Kristatos fa il doppio gioco e quindi di tanto in tanto deve « offrire » qualche vittima alla Squadra Narcotici e, poichè, il traffico in Inghilterra è una cosa che scotta, ha pensato questa volta di fornire quale vittima Colombo. Niente di più, ma Bond è incline a credergli dato che Colombo lo assicura che all'indomani la sua missione sarà completata. In cambio chiede solo che non si sappia della sua attività di contrabbandiere.

9. L'indomani l'equipaggio di Colombo abborda un battello albanese che scarica innocenti pacchi di giornali. Si combatte e si spara sulla nave. Bond scende invece sul molo e riesce a far fuori l'unico uomo che dall'uscio del

deposito, spara con una mitragliatrice. Dopo essersi reso conto che i pacchi contengono oppio grezzo,

10 lasciando Colombo di guardia all'entrata, Bond si addentra in un magazzino del deposito, scorge un uomo ed una macchina col motore acceso e, identificato l'uomo per Kristatos, dopo una breve sparatoria lo uccide.

11 Conclusasi la lotta, Bond sul battello di Colombo viene ringraziato per il valido apporto prestato e riceve le ultime delucidazioni: l'oppio della nave albanese era la fornitura di un anno per lo stabilimento chimico di Kristatos a Napoli; la fornitura veniva dalle coltivazioni di papavero della Russia che si serve dell'Albania per smistarla e farla arrivare a Kristatos che è il capo dell'organizzazione: lo scopo della Russia è probabilmente la guerra psicologica all'Inghilterra.

12. Colombo sapendo che Bond dovrà trascorrere ancora qualche giorno in Italia, gli offre, quale « compagnia » Lisl Baum.

2) *Livello delle azioni.*

A questo livello si individua la logica che regola e salda le funzioni studiando le azioni dei personaggi che meglio possono essere definiti come « attanti ». L'analisi svolta a questo livello e a quello seguente si ispira al metodo applicato da T. Todorov al romanzo *Les Liasons Dangereuses* di Laclos. Sembra utile a questo proposito mettere in risalto che in questo modo uno stesso metodo di analisi strutturale viene ad essere applicato a due tipi di scrittura completamente diversi: da un lato un « tipo di racconto che si potrebbe definire 'psicologico' »[13] dall'altro un racconto di azione. Il sistema di Todorov propone A) di individuare dei predicati di base, B) di ricavare da questi per il tramite di

[13] T. Todorov, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto*, *op. cit.*, p. 240.

regole di derivazione, altri predicati, C) di enunciare alcune regole di azione che danno la dimensione del movimento dei rapporti fra i personaggi che, fino al punto B risultano, invece, staticamente.

A) *Predicati di base.*

Dall'elenco delle funzioni che è stato fatto risulta che i personaggi entrano in rapporto fra loro e, se a prima vista, attese anche le differenti denominazioni può sembrare che questi rapporti sono molteplici, essi possono invece essere ridotti a due tipi. Si individuano così i predicati di base *Lotta* e *Aiuto*.

B) *Altri predicati*

Da questi due predicati, grazie a una regola di derivazione [14] si ricavano i loro opposti: *Amore* e *Intralcio* si ha così schematicamente:

Predicati di base . . . . *Lotta* . . . . . . *Aiuto*

↓ ↓

Predicati opposti . . . . *Amore* . . . . *Intralcio*

Si potrebbe obbiettare che i due predicati di base sono anche opposti fra di loro e che quindi si poteva rintracciare un solo predicato di base (ad esempio Lotta) e far rientrare l'altro quale predicato opposto e non di base (in questo caso Aiuto), ma i gruppi di rapporti dipendenti dai due predicati in oggetto svolgono, come dice lo stesso Todorov « un ruolo fondamentale ai fini della struttura dell'opera » [15] così tanto poggiata sul gioco dei due livelli dell'essere e dell'apparire e vanno perciò considerati basilari.

E infatti i due livelli dell'essere e dell'apparire fanno postulare un altro predicato: « il prendere coscienza » da parte di un personaggio del frainteso rapporto che intercorre fra lui e un altro personaggio, questo ultimo predicato

[14] In questa indagine non si esaminano i predicati passivi i quali si rintraccerebbero grazie a una seconda regola di derivazione che considera l'attante quale soggetto passivo dell'azione.

[15] T. Todorov, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto, op. cit.*, p. 242.

ha importanza per gli effetti che si producono sullo svolgimento delle azioni (come si vedrà al momento dell'individuazione delle regole d'azione) e per spiegare la presenza fra due personaggi di quei rapporti che, pur essendo opposti fra di loro, sono stati definiti basilari.

Prima di esporre in grafici che possano rendere conto delle funzioni collocate in questi predicati, è necessario elencare i personaggi ai quali nelle funzioni medesime erano stati dati nomi convenzionali traendoli dal riassunto dato: Kristatos, Bond, Colombo, Lisl Baum, vicari di Colombo, vicari di Kristatos, M, C.I.A. e U.R.S.S. Poiché i vicari di Kristatos e l'U.R.S.S., i vicari di Colombo, M e C.I.A. svolgono lo stesso ruolo rispettivamente di Kristatos, di Colombo e di Bond l'analisi non li considererà.

Ed ecco in questi schemi il racconto di Fleming strutturato staticamente. I personaggi sono considerati quali « soggetti attivi » (rapresentati verticalmente) che compiono le loro azioni nei confronti dei personaggi considerati quali « soggetti passivi » (rappresentati orizzontalmente), di essi sono segnate le sole iniziali.

Predicato di base *Lotta* e suo opposto (*Amore*)

Soggetti Attivi \ Soggetti Passivi	K.	B.	C.	L. B.
K.	///	LOTTA	LOTTA	///
B.	LOTTA	///	LOTTA	AMORE
C.	LOTTA	LOTTA	///	AMORE
L. B.	///	AMORE	AMORE	///

Predicato di base *Aiuto* e suo opposto (*Intralcio*)

Soggetti Attivi \ Soggetti Passivi	K.	B.	C.	L. B.
K.	/	AIUTO	/	///
B.	AIUTO	///	AIUTO	/
C.	///	AIUTO	///	///
L. B.	///	INTRALCIO	AIUTO	///

Questi due grafici contengono tutti i rapporti intercorrenti fra i personaggi della storia. Unificandoli in un solo grafico si potrebbe vedere come tra due personaggi intercorrono, come si è già detto, sia rapporti di *Lotta* che di *Aiuto* e non risulterebbero perciò chiari le relazioni fra B. e C. e quelle fra B. e K., ma tenendo presente la ottava funzione *Smascheramento* (che mette in moto il predicato Prendere coscienza) tutto viene chiarito. Questa funzione, infatti, fa invertire i rapporti fino ad allora intercorrenti dividendo la storia in due momenti nettamente separati: Fino allo *Smascheramento*, e da esso in poi. Va ricordato, però, che anche se divisa in due momenti, la storia fino a questo punto dell'analisi risulta in modo statico e, perciò, questo problema verrà chiarito in maniera definitiva al seguente punto C) del livello delle azioni.

C) *Regole di azione.*

Per rendere conto del movimento delle azioni si devono elaborare delle regole nelle quali siano comprese tutte le

evoluzioni dei predicati di base. Nel caso di *Risico* quattro regole risultano sufficienti a spiegare tutte le evoluzioni dei rapporti fra i personaggi

1. *Siano A e B due agenti, e A aiuti B, B entrerà nel medesimo rapporto con A.*

Ad esempio Colombo aiuta Bond promettendogli di farlo venire a capo della soluzione del caso e Bond aiuta Colombo nello scontro con l'imbarcazione albanese

2. *Siano A e B due agenti, e A aiuti B a livello dell'apparire e non dell'essere, appena B prende coscienza agisce in base al predicato Lotta.*

È il caso di Bond che, resosi conto di non essere aiutato da Kristatos lotterà contro di lui e lo ucciderà.

3. *Siano A e B due agenti, e A inizi una lotta contro B, B entrerà in un identico rapporto con A.*

È il caso della reazione alla situazione esemplificata nella regola 2 avendo Bond iniziato una Lotta con Kristatos, Kristatos lotterà contro Bond.

4. *Siano A, B e C tre agenti, e A e B siano legati da un rapporto di Aiuto tra loro, e da uno di Lotta con C se A (o B) prende coscienza che il rapporto di Aiuto con B (o A) è solo a livello dell'apparire, invertirà i suoi rapporti aiuterà C e insieme con questi lotterà con B (o A)*

È il caso del cambio di scena Kristatos e Bond sono in lotta con Colombo, Bond prende coscienza del suo falso rapporto con Kristatos si unisce in un rapporto di aiuto con Colombo e con questi lotta contro Kristatos

3. *Il livello della narrazione.*

È questo l'ultimo livello da esaminare e per fare ciò il racconto va considerato come un discorso emesso da un soggetto astratto il narratore Va qui specificato preliminarmente che il narratore non va confuso con l'autore del racconto, lo strutturalista considera tale livello sempre per lo stesso scopo con il quale ha considerato i due livelli inferiori e cioè per vedere l'organizzazione interna del racconto esaminato e da esaminare. Quindi poggia la sua analisi sul

racconto stesso sugli elementi insiti in esso e non al di fuori, e perciò che non prende in considerazione l'autore bensì il narratore come si vedrà più oltre, esaminando gli « aspetti » e i « modi » del racconto.

A questo livello l'analisi esamina A) Tempo, B) aspetti, C) modi del racconto.

A) *Tempo del racconto.*

T. Todorov partendo dalla considerazione che « nella storia più avvenimenti possono svolgersi contemporaneamente, ma il discorso deve obbligatoriamente metterli l'uno di seguito all'altro »[16] mette in risalto la impossibilità da parte dell'autore di rispettare completamente la successione cronologica degli avvenimenti. Da questa considerazione di ordine generale egli pone la « deformazione temporale » e cioè il non rispettare *volutamente* l'ordine cronologico degli avvenimenti come espediente estetico di alcuni autori.

In *Risico* non esiste deformazione temporale di tutta l'avventura, bensì di alcuni suoi stadi: a grosse linee la storia viene narrata così come accade, vale a dire dal suo inizio alla sua fine; peraltro, Fleming usa la deformazione temporale in alcuni momenti della narrazione. Sembra giusto concludere che egli usa tale espediente estetico per immettere il lettore subito nell'azione, farlo trovare sul luogo dove essa si svolge e poi, una volta entrato in questa dimensione, fornirgli le spiegazioni necessarie. Accade così, che il lettore partecipa attivamente all'azione, entra in essa, non resta a guardarla dall'esterno, come avverrebbe, viceversa, se Fleming fornisse preventivamente la « ratio » sottostante all'azione.

Dal grafico che segue si può notare in quali punti della storia Fleming ricorre alla deformazione temporale: nella scala a sinistra, infatti, sarà indicata la successione temporale quale viene presentata dall'autore (analogamente a quanto risulta a proposito delle funzioni) e nella spezzata

[16] *ibidem*, p. 250-1.

a destra evidenziando la successione logica degli stessi. I numeri romani rappresentano gli spazi temporali i quali mostrano il differente progredire cronologico delle due successioni

B) *Aspetti del racconto.*

Per aspetti del racconto si intendono con Todorov « la maniera in cui la storia è percepita dal narratore ».[17] L'autore parla di tre maniere: quella in cui il narratore sa più del personaggio (narratore > personaggio o visione « dal di dentro »), quella in cui sa meno (narratore < personaggio o « visione dal di fuori »), quella in cui sa in egual misura (narratore = personaggio o visione « con »).

In *Risico* la persona astratta del narratore è prevalentemente nella terza dimensione: egli sa quanto un personaggio. Sembra, infatti, valido dire che la prima maniera non dovrebbe attagliarsi a racconti simili a quello in esame, perché altrimenti non verrebbe a crearsi la « suspense » necessaria a questo genere di narrativa. Quanto è stato detto fin qui può utilizzarsi per la discussione dei vari aspetti interessanti e significativi del racconto in questione ma non vale ad illustrarne la caratteristica essenziale: occorre, infatti, per poter apprezzare e valutare il meccanismo della « suspense » in *Risico* tener presente un altro piano determinante che è quello delle « relazioni di consapevolezza » fra il personaggio e il narratore. Nella visione « con », infatti, il narratore può avere la visione in comune sempre con uno stesso personaggio, oppure passare da un personaggio all'altro. In *Risico* è presente quest'ultima situazione che, ad un'analisi accurata, appare governata dalle seguenti regole che governano lo spostamento della consapevolezza del narratore da un personaggio all'altro:

1. *Quando c'è una vittima* DIRETTA *in un'azione*, nel senso che questa o è il soggetto passivo del predicato di base Lotta a L. Es. o è il soggetto passivo del predicato Aiuto dato a L. Ap., *il narratore ha la visione « con » il personaggio vittima.*

2. *Quando in un'azione* NON *c'è una vittima diretta*, ad esempio nel caso del predicato Aiuto dato a L. Es. o del predicato Lotta a L. Ap., *il narratore ha la visione « con » il personaggio che compie l'azione.*

3. *Quando*, alla fine della storia, si è ormai chiarito

[17] *ibidem*, p. 250.

il gioco delle parti, e *si assiste alla* VITTORIA di Bond, *il narratore ha la visione « con » il personaggio vincitore*.

Ora, tenendo presente la legge semiologica per cui « l'io e il tu di un enunciato appaiono costantemente insieme »[18] (l'« io » del narratore corrispondendo al « tu » del lettore), queste tre regole appaiono alquanto importanti perché illustrano che, con il tipo di visione « con », il lettore è messo a conoscenza progressivamente di ciò che deve sapere[19]. Con la prima regola si nascondono le cose che non si devono sapere; con la seconda il narratore fornisce al lettore un certo numero di notizie in più rispetto a quelle in possesso del personaggio vittima apparente; con la terza si facilita l'identificazione del lettore con il vincitore.

Ad esempio:

1. *Visione « con » vittima diretta*: nell'incontro tra Kristatos e Bond, il narratore sa solo ciò che Bond viene a sapere da Kristatos (Bond è soggetto passivo del predicato Aiuto dato a L. Ap.)[20].

2. *Visione « con » personaggio che compie l'azione*: quando, nel ristorante, Colombo dice al maître di porre al tavolo di Bond la sedia con il registratore incorporato per poi levarla e portarla nell'ufficio, il narratore ha la visione « con » Colombo, tanto che Bond non si rende neppure

[18] *ibidem*, p. 264.

[19] In conformità alla caratteristica precipua di questo genere di narrativa della « schematicità » del racconto che si risolve con la spiegazione finale.

[20] I. FLEMING, « Risico », in *For Your Eyes Only*, London, PAN Books Ltd., 1972, p. 119:

> « Bond sat back. He gazed... Bond said softly: "Why?" Signor Kristatos said indifferently: "No questions catch no lies" ».

La fine di questa citazione quasi non richiede un commento. A un perché di Bond viene risposto con la frase conclusiva « No questions catch no lies »: al lettore (narratore = Bond, vittima diretta) non possono essere dette bugie altrimenti l'autore si contraddirebbe né può essere detta la verità perché altrimenti il racconto non avrebbe ragione di essere: di conseguenza si rimanda la risposta a un altro momento del racconto.

conto dell'accaduto (Bond è soggetto passivo del predicato Lotta a L. Ap.)[21].

3. *Visione « con » personaggio vincitore*: tutto il brano che narra la vittoria finale di Bond, sia quando combatte contro l'uomo della mitragliatrice che quando scorge Kristatos per poi ucciderlo, il narratore ha la visione « con » Bond[22]. Si contrasta, così, la regola 1, poiché il narratore

---

[21] *ibidem*, p. 117:

> « The man beckoned.... Phase by phase, in a series of minute moves, an exercise that had long been perfected was then smoothly put into effect.... The innocent little flurry of restaurant movement had taken about a minute.... Bond had hardly been conscious of it »

e ancora a p. 122:

> « Vaguely Bond noticed the spair chair at his table being whisked away to help build up a nearby table for six.... He did not notice the casual progress of the spare chair from its fresh table to another, and then to another, and finally through the door marked UFFICIO. There was no reason why he should ».

Queste due citazioni si riferiscono rispettivamente al momento in cui la sedia viene posta al tavolo di Bond e a quello in cui viene tolta. Alla fine di entrambe si legge che Bond non è a conoscenza di quanto sta accadendo: la prima volta con « Bond had hardly been conscious of it » e la seconda con « He did not notice the casual progress of the spare chair... ». Bond, infatti, non è una vittima diretta perché Colombo sta lottando contro di lui solo a L.Ap. Il fatto poi che Fleming concluda questa citazione dicendo che non c'era ragione per cui Bond dovesse accorgersi dello spostamento della sedia, conferma quanto si sta sostenendo in questa fase dell'analisi: il lettore, avendo la visione « con » il personaggio che compie l'azione, deve essere meglio informato di Bond, deve sapere, cioè, che qualcuno lo sta spiando, che c'è un antagonista, ma naturalmente non sa che si tratta di un antagonista a L. Ap.

[22] *ibidem*, p. 145:

> « The warehouse was about fifty feet long. Bond slowed and walked softly to the far corner.... A man was standing up against the back entrance. His eyes were at some kind of spyhole. In his hand was a plunger from which wires ran under the bottom of the door. A car... stood beside him, its engine ticking over softly.... There was the rumbling crack of an explosion.... The warehouse had buckled crazily out of shape. »

Quest'ultima frase dà proprio la visione « con » Bond, vincitore; il lettore vede addirittura che il magazzino ha un'inclinazione

in base ad essa dovrebbe avere la visione « con » Kristatos (vittima diretta) ma tale regola opposta è indispensabile per permettere l'identificazione del lettore con il vincitore.

C) *Modi del racconto.*

Per quanto riguarda i modi del racconto, Todorov ne rintraccia due principali: la narrazione e la rappresentazione. Nella prima il narratore è un « semplice testimone » che riferisce un racconto, nella seconda il racconto è dato dalle « repliche dei personaggi » e perciò Todorov dà una prima identificazione della narrazione con la parola del narratore e della rappresentazione con quelle dei personaggi. Ma, poiché, spesso le parole dei personaggi anziché rappresentare degli atti (i quali in quanto tali dovrebbero gettare luce su colui che parla), consistono di pure e semplici informazioni, egli propone di rintracciare tale differenza nella opposizione tra gli « aspetti soggettivo e oggettivo del linguaggio », arrivando a una denominazione differente dei due modi del discorso: discorso constatativo o oggettivo (= narrazione) e discorso performativo o soggettivo (= rappresentazione).

Nel caso di *Risico*, per le stesse ragioni esposte parlando dei tempi e degli aspetti [23], sembra giusto dire che il narratore usa entrambi i modi del discorso, ponendo un'attenzione particolare, quando le parole vengono profferite da un personaggio, volta a evitare che costui dia un'informazione che non è opportuno dare. Così tutto ciò che dice Kristatos non getta luce sulla sua personalità:

> Es: si veda il densissimo racconto a pag. 120 da « He [Kristatos] spoke softly and quickly » fino a « thence the couriers, using innocent motor cars of various makes, ran a delivery service to the middle-men in England. » [24];

---

inverosimile così come, prima, ha visto Kristatos armato e la macchina pronta per la fuga. Il lettore in questo momento sta preparandosi con Bond alla vittoria e, insieme con lui, ucciderà Kristatos e vincerà.

[23] V. sopra p. 22 e p. 24.

[24] Tutto quanto dice Kristatos consiste di informazioni sulle attività dei contrabbandieri e queste informazioni sono date dal

le imprecazioni di Colombo, dopo aver ascoltato la registrazione, sono di tipo performativo perché fanno capire che egli è adirato (ma perché e con chi non è reso noto):

Es: « At the end, when Bond's tinny voice said " she is, is she? " and there was a long silence interspersed with background noises from the restaurant, Enrico Colombo switched off the machine il registratore and sat looking at it. He looked at it for a full minite. His face showed nothing but acute concentration on his thoughts. Then he looked away from the machine and into nothing and said softly, out loud: " Son-a-beech ". He got slowly to his feet and went to the door and unlocked it. He looked back once more at the Grundig, said " Son-a-beech " again with more emphasis and went out back to his table. »[25];

e, al contrario, quando M dà le informazioni a Bond per la missione, non si tratta di sole informazioni; vengono resi noti anche alcuni aspetti della personalità di M.:

Es.: « As you can imagine, 007, I do not wish the Service to become involved in this drug business. Earlier this year I had to take you off other duties for a fortnight so that you could go to Mexico and chase off that Mexican grower. You nearly got yourself killed. »[26].

---

punto di vista di Kristatos, sono la sua versione dei fatti. Tramite la voce di questo personaggio al lettore non giungono notizie sulla vera attività di Kristatos, egli, in questa fase del racconto, è un personaggio che porge aiuto a Bond, non, come risulterà, al contrario, a lettura finita del racconto, il vero antagonista di 007.

[25] Quest'esempio mostra chiaramente il tipo di discorso performativo: Colombo è adirato, impreca contro il registratore e questa imprecazione potrebbe riferirsi sia a Kristatos, sia a Bond; e, poiché fino a questo momento Colombo appare come l'antagonista di Bond, il lettore recepisce l'imprecazione come rivolta contro Bond.

[26] In questa citazione M sta illustrando a Bond la situazione e la sua futura missione, ma egli non fornisce solo informazioni. In quest'ultima frase « You nearly got yourself Killed », si nota chiaramente il suo disappunto per aver corso il pericolo di perdere uno dei suoi più validi agenti per una missione non strettamente connessa col Servizio Segreto.

Lo stesso Todorov, comunque, dice che « lo stile diretto (parole dei personaggi) è legato in generale all'aspetto soggettivo del linguaggio, ma tale soggettività si riduce talvolta ad una semplice convenzione: l'informazione ci è presentata come proveniente dal personaggio e non dal narratore, tuttavia non apprendiamo nulla su tale personaggio. Viceversa, la parola del narratore appartiene generalmente al piano dell'enunciazione storica, ma quando vi è un paragone e una riflessione generale, il soggetto dell'enunciazione si fa manifesto, e il narratore si avvicina in tal modo ai personaggi » [27]. Con queste parole si capisce che una distinzione netta è quasi impossibile a farsi, ma il punto importante per quanto riguarda questa analisi è l'aver messo in risalto che, soggettivo o oggettivo, il modo del discorso di *Risico* è ispirato ad un'unica legge: rendere noto soltanto ciò che non getta luce sulla fine della storia.

In effetti le difficoltà del Todorov a fare una netta separazione fra i due modi del racconto sono facilmente spiegabili con gli intenti dell'autore del racconto stesso. Sembra esatto dire che in un romanzo denso di problematica e di vita, sia in un modo che nell'altro, i personaggi ne usciranno delineati a forti tinte, così come il mondo in cui essi si muovono. Al contrario in un racconto come quello fin qui esaminato, e in un modo che nell'altro, ciò non avviene. Nel migliore dei casi, quando cioè le parole del personaggio non danno solo informazioni ma gettano luce sul personaggio stesso, ancora una volta questa luce illumina atteggiamenti e comportamenti, aspetti per lo più esteriori della personalità. È proprio da una analisi accurata al livello dei modi del racconto che la verità salta fuori: il personaggio Bond e quelli che lo circondano vanno meglio definiti come il « fantoccio » Bond e le maschere che lo circondano.

PATRIZIA FUSELLA

---

[27] T. TODOROV, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto, op. cit.*, p. 261.